

Stephan Jaeger (Gießen)

Der spätrömantische Spalt. Lyrische Schreibweisen bei Brentano und Keats

I. Der Ausdruck des Subjekts in der Lyrik des 18. Jahrhunderts

1742 erscheint Edward Youngs *The Complaint: or, Night-Thoughts on Life, Death, & Immortality*. Im *Preface* stellt sich Young dem herkömmlichen Modus von Poesie entgegen. Statt narrativ eine pointierte moralische Schlußfolgerung vorzubereiten, soll das Gedicht durch die Moral, die den Dichter überwältigt, dominiert werden. Der Dichter gibt nicht mehr vermittelt oder verschönt, sondern spontan seine Gedanken wieder.¹ Young ist damit entscheidend an der Bildung vom Topos des authentischen Ausdrucks beteiligt. Es wird ein Inspirationsmodell von Dichtung geschaffen, das im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts sowohl für den deutschen Sturm und Drang als auch für die erste Phase der englischen Romantik grundlegend wird. Die Stürmer und Dränger drücken im Geniebegriff und den Qualitätsmerkmalen von Originalität und Authentizität Sehnsüchte des Subjekts aus, das ein Inneres nach außen kehren muß, um sich zu bestätigen. Wordsworth prägt im *Preface* zu den *Lyrical Ballads* den berühmten Ausspruch vom „spontaneous overflow of powerful feelings“.²

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts wird in ganz Europa zur emphatischen Phase des sich darstellenden Subjekts.³ Gerade dem ly-

¹ Edward Young: *Night Thoughts*, hg. v. Stephen Cornford. Cambridge u.a. 1989, S. 35.

² William Wordsworth: „Prefaces of 1800 and 1802“. In: Ders.: *The Poems*, hg. v. John O. Hayden. Harmondsworth 1977, Bd. 1, S. 240.

³ Der Interpret von Lyrik kann allerdings zeigen, daß z.B. das lyrische Ich aus Goethes *Maifest* gerade in der mit dem Authentizitätstopos verbundenen Aufgabe der Rhetorik zutiefst rhetorisch ist (Rüdiger Campe: *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung literarischer Rede im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 1990, S. 550; vgl. im allgemeinen zur Rhetorizität der Goetheschen Sturm und Drang-Lyrik auch David E. Wellbery: *The Specular Moment. Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism*. Stanford 1996), oder daß Wordsworth' Augenblicke der Erinnerung im *Prelude* auf Differenzen, Tropen und Intertexten basieren, ohne die die

rischen Ausdruck als der ich-zentriertesten Form literarischer Sprache – fähig zur poetischen Darstellung der unmittelbaren Erfahrung von Welt – kommt hierbei eine besondere Rolle zu. Bereits die Romantiker reflektieren dabei die Spannung, daß die Darstellung dieser Einheit von Gedanken und Ausdruck nur zeitlich, im ewigen Widerspiel mit Differenzen, möglich ist.⁴ Die Emphase des sich ausdrückenden Subjekts führt bei zunehmender Reflexion der Unmöglichkeit dieses Ausdrucks zum Wunsch, das eigene Ichbewußtsein, das diese Differenzen kennzeichnet, aufzulösen.⁵ Um 1800 werden hierzu vornehmlich poetische Strategien entwickelt, in denen das unvermeidliche Ausdrucksparadox akzeptiert wird. Dieses zeigt sich im frühromantischen Modell der absoluten Selbstreflexion⁶, in der Desemantisierung und Musikalisierung der Sprache⁷ sowie in der Schaffung einer höheren Ordnung, wodurch das Subjekt durch Literatur einen neuen Glauben an beispielsweise Gott, klassische Ideale oder Mythen einer neuen Religion gewinnt. Sowohl die Poetologie und Lyrik der deutschen Frühromantik – insbesondere Tiecks – als auch die erste Phase der englischen Romantik mit Wordsworth und Coleridge löst das Problem vom Reflexionsbewußtsein der Unzulänglichkeit des eigenen Ausdrucks, indem die lyrische Sprache mit diesen unvermeidlichen Widersprüchen zu spielen beginnt. Damit stellen sie für das Subjekt keine Schwierigkeit mehr dar.

Vorstellung vom authentischen Ausdruck überhaupt nicht möglich wäre (siehe hierzu z.B. Paul de Man: „Autobiographie als Maskenspiel“. In: Ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. v. Christoph Menke. Frankfurt a.M. 1993, S. 131-145, insb. S. 136ff).

- ⁴ Siehe hierzu Manfred Frank: *Das Problem ‚Zeit‘ in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der Frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung*. Paderborn u.a. 1990, S. 363ff; zur Verflüssigung der Sprache als Verzeitlichung bei Novalis siehe Kai van Eikels: Zwei Monologe. Die Poetik der sprechenden Sprache. In: *Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800*, hg. v. Stephan Jaeger u. Stefan Willer. Würzburg 2000, S. 229-244.
- ⁵ Clemens Brentano spricht gerade in den frühen Briefen immer wieder davon, sich danach zu sehnen, zum Objekt der eigenen Poesie zu werden und sich in Gedichte auflösen zu wollen (u.a. Clemens Brentano: „An Sophie Mereau, 8. September 1803“. In: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe* (= *Frankfurter Brentano-Ausgabe*), *Briefe 1803-1807*, hg. v. Lieselotte Kinshofer. Frankfurt a.M. 1991, Bd. 31, S. 172-180, S. 175.
- ⁶ Zum Begriff der „absoluten Selbstreflexion“, in deren „musikalisch-grammatischem Spiel“ das Subjekt aufgeht, siehe Winfried Menninghaus: *Unendliche Verdoppelung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt a.M. 1987, S. 196.
- ⁷ Vgl. Frank (Anm. 4), S. 373ff sowie Alexander v. Bormann: „Der Töne Licht. Zum frühromantischen Programm der Wortmusik“. In: *Die Aktualität der Frühromantik*, hg. von Ernst Behler u. Jochen Hörisch. Paderborn u.a. 1987, S. 191-207.

Hier setzt die These vom spätromantischen Spalt ein. Die ästhetischen Lösungen der unvermeidlichen Spannung des Ausdrucksparadoxes um 1800 sind nicht von Dauer, vielmehr entstehen im Anschluß Gedichte, die ernsthafter an einer Kunstlösung interessiert sind, die nicht nur dem Leser neue Spielräume eröffnet, sondern der Dichtung vom sich ausdrückenden Sprecher-Subjekt her ihre Ausdrucksmöglichkeit sichert. Diese Gedichte sind von der Sehnsucht des Subjekts geprägt, sich mit einem idealen Objekt zu vereinen, oder dieses durch die eigene Einbildungskraft zu vereinnahmen. Die einzelnen Sinne des Subjekts sollen aufgelöst und in einen selbstreflexiven poetischen Akt überführt werden. In den sprachspielerischen Texten der Frühromantik tilgt dieser Akt das sich sehrende Subjekt ebenso wie das als ein ‚Anderes‘ markierte Objekt. Der Subjektbegriff verlagert sich vom Träger des Sprechaktes – hier das Ausdruck suchende lyrische Ich – auf den Text selbst. In der englischen Hochromantik und der deutschen Spätromantik wird dieses selbstreferentielle Textsubjekt jedoch wieder von einem Subjekt als Träger des Sprechaktes unterlaufen, ohne daß die erfolgte Selbstreferentialisierung rückgängig gemacht werden könnte. Hieraus entsteht sowohl in der deutschen als auch in der englischen Romantik eine Spannung, ein Spalt, der jedoch höchst unterschiedlich ausgetragen wird.

An den Gedichten des späten Brentano sowie an Keats' Oden lassen sich die unterschiedlichen Ausprägungen dieses Spaltes besonders deutlich vorführen, weil sie durch das sich ausdrückende Subjekt und die poetologische Thematik des Webens und Dichtens geprägt sind, wohingegen an Eichendorffs und Shelleys Gedichten eine stärkere Objektzentriertheit und die selbstreflexive Austragung des Ursprungs der Sprache zu erkennen ist.⁸ Im weiteren werden ausgehend von Keats' *Ode to a Nightingale* über Brentanos Gedichte *Danke, danke, süße Feder* und *Wenn der lahme Weber träumt, er webe* bis zu Keats' *Ode on a Grecian Urn* drei Strukturmomente entwickelt, die als Leitlinien die Interpretation bestimmen: erstens die oben beschriebene Subjekt-Objekt-Differenz, zweitens der Versuch der Auflösung dieser Differenz als Entwicklung von der Sinneswahrnehmung zum Sinnesrausch sowie drittens die Spannung zwischen selbstreferentiellem Textgewebe und Subjektbewußtsein.

⁸ Zu Eichendorff und Shelley siehe Stephan Jaeger: „Das Rauschen der Blätter. Die Vollführung lyrischen Ausdrucks in der deutschen und englischen Romantik (Eichendorff, Brentano, Shelley)“. In: *Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800*, hg. v. dems. u. Stefan Willer. Würzburg 2000, S. 191-212.

Die grundlegende Aufgabe des Aufsatzes besteht also im Aufzeigen des spätrömantischen Spaltes, der in der deutschen und englischen späteren Romantik zu finden ist. Zweitens sind die vorhandenen Differenzen zwischen deutscher und englischer Romantik heraus zu arbeiten und abschließend einige Reflexionen zum Potential einer Schreibweisen und Sprechmodi untersuchenden Komparatistik gegenüber einflußgeschichtlichen Untersuchungen anzustellen.

II. Der Rausch der Sinne: Keats' Ode to a Nightingale

In Keats' *Ode to a Nightingale*⁹ leidet das lyrische Ich an seiner Wahrnehmung von der defizitären Wirklichkeit und projiziert sich als Gegenbild eine Traumwelt, die durch die Allegorie vom Gesang der Nachtigall repräsentiert wird. Um den Traum Wirklichkeit werden zu lassen und die Differenz zwischen Subjekt und Objekt zu überbrücken, vollzieht das Gedicht einen zunehmend selbstreflexiven Rausch der Sinne.

Zu Beginn besingt das lyrische Ich das Leid seines Herzens, das sich nicht zu befreien weiß:

My heart aches, and a drowsy numbness pains
My sense, as though of hemlock I had drunk,
Or emptied some dull opiate to the drains
One minute past, and Lethe-wards had sunk (1-4).

Durch den Schmerz werden die Sinne und der Verstand – jeweils durch das doppeldeutige „my sense“ aufgerufen – betäubt. Der Grund hierfür wird im Modus des ‚Als ob‘ Rauschmitteln zugeschrieben. Im zweiten Teil der Eingangsstrophe wird die erträumte Gegenwelt dann bildlich erschaffen. Die „light-winged Dryad of the trees“ (7) gewinnt ihren Zustand der Freude aus dem Gesang von der schönen und harmonischen Welt. Die Gegenwelt wird also durch den medialen Filter des Gesangs imaginiert.

In der zweiten und dritten Strophe verdichtet sich die Antithese von Traum und Wirklichkeit. Zuerst gestaltet sich die Ebene des ersehnten Objekts – die Schilderung der ersehnten Traumwelt – vorwiegend in Bildern des Schmeckens und Tastens, während dann die gegenwärtige Ebene des Subjekts in Bildern der physischen Krankheit, des

⁹ *The Poems of John Keats*, hg. v. Jack Stillinger. London 1978, S. 369-372 (1819 entstanden). Die jeweiligen Verse werden im fortlaufenden Text in Klammern angegeben. Bezüglich einer detaillierten sprachlich-stilistischen Analyse der *Ode to a Nightingale* und der *Ode on a Grecian Urn* sowie zu ihrem Verhältnis siehe mit ausgiebigen Forschungshinweisen Christoph Bode: *John Keats. Play On*. Heidelberg 1996, S. 195-237.

Alters, in einer barocken Vanitas-Metaphorik, um die Trostlosigkeit der Welt zu zeigen, dargestellt wird. Dabei wird das sinnliche Sehen zum Wahrnehmungsmodus der defizitären Wirklichkeit.

An dieser Stelle der Ode erscheint das Feld der Sinne als entfaltet. Schmecken und Tasten kennzeichnen den Weg zum Traum (dem Hören), das Sehen hingegen die Verbindung zur Wirklichkeit. Die starre Antithetik kann nur überwunden werden, wenn das lyrische Ich sein klagendes Bewußtsein über die Wirklichkeit vergißt, so daß seine eigene Dichtung von der Wirklichkeit autonom und mit dem fernen Gesang der Nachtigall eins wird. Hier zeigt sich die Ambiguität der Rauschmetaphorik. Nachdem in der ersten Strophe noch im Modus des ‚Als ob‘ über die „numbness“ von „my sense“ geklagt wurde, entwickelt sich in der zweiten Strophe die Betäubung durch Rauschmittel zum Angebot, das Bewußtsein von der Wirklichkeit zu überwinden. Nur Verstand und Sehvermögen würden betäubt, die anderen Sinne animiert. Doch die Antithetik bleibt bestehen, so daß zu Beginn der vierten Strophe die dionysische Verführung der Sinne gebrandmarkt wird. Das lyrische Ich setzt seine Einbildungskraft dagegen, um „on the viewless wings of Poesy“ (33) die Traumwelt in der Nacht wahr werden zu lassen. Subjekt und Objekt, Dichter und Nachtigall scheinen sich im Ausdruck „Already with thee“ (35) ganz nah.

Es folgen vage Bestimmungen der Vereinigung, ohne daß noch auf die gespaltenen Rollen von Ich und Du verwiesen werden müßte. Der Verlust des Lichtes wird konstatiert und die Nacht erobert; zunehmend werden die Traum- und Feenwelt der Phantasie erschlossen. Der so einfach wirkende Vers „But here there is no light“ (38) bildet die entscheidende Gelenkstelle der Ode zwischen der Erfüllung des Traums und dessen Entlarvung. Der Vers schließt die Sequenz des fünften bis achten Verses der vierten Strophe, dringt also am tiefsten in die Traumwelt ein, um zugleich einen Wechsel im abschließenden Verspaar einzuleiten. Einerseits markiert er inhaltlich die Opposition der Traumwelt zum Visuellen, dem Licht. Andererseits wird durch die Verwendung der restriktiven Konjunktion „but“ deutlich, daß die Traumwelt nicht alles umfaßt, daß es noch eine andere – wirkliche – Welt geben muß. Dieses wird durch die deiktische Dimension von „here“ unterstützt; es gibt also auch ein ‚dort‘, mit dem das „here“ nicht vereinigt ist. Jedoch werden diese Differenzmomente so sehr in den Textprozeß eingewoben, daß die inhaltlichen Dimensionen im Gesang der Ode selbst aufgehoben sind. Ein Vers aus der dritten Strophe lautet „Here, where men sit and hear each other groan“ (24).¹⁰

¹⁰ Hervorhebungen einschließlich der folgenden S. J.

Durch die Homophonie von „here“ and „hear“ wird die auditive Sinneswahrnehmung in der menschlichen Welt des Leidens, repräsentiert durch das „here“, gespiegelt. Damit ist das „here“ des Verses „But, *here* there is no light“ Ausdruck der Synthese aus Traumwelt und Wirklichkeit. In der synästhetischen Verschränkung von Hören und ersehntem Dunkel scheint das sinnliche Sehen endgültig verabschiedet zu sein.

I cannot see what flowers are at my feet,
Nor what soft incense hangs upon the boughs,
But, in embalmed darkness, guess each sweet (41-43).

Das sinnliche wird durch das geistige Auge ersetzt. Die fünfte Strophe steigert sich mit der Aufzählung von „grass“, „thicket“, „fruit-tree“, konkreter über „hawthorn“, „eglantine“ bis hin zu „violets“ und „musk-rose“ in einen Sinnesrausch hinein, der sich auf der Grenze zwischen imaginärem Sehen und Tasten bzw. Schmecken bewegt:

The coming musk-rose, full of dewy wine,
The murmurous haunt of flies on summer eves. (49-50)

Nachdem „dewy wine“ den zu Beginn noch unbefriedigenden, weil vergänglichen und nur betäubenden Rauschzustand zitiert, wird die Moschusrose durch die summenden Fliegen zum synästhetischen Ideal: Die Sinne des Sehens („coming“), Schmeckens („wine“), Riechens per se und Hörens – letzterer gekennzeichnet durch die umherschwirrenden Fliegen – vermischen sich. Der Rausch wird zum Zustand des Gedichts, in seinem Vollzug scheinen die Polaritäten zwischen Traumwelt und Wirklichkeit sowie zwischen Objekt und Subjekt aufgelöst. Die am Beispiel der Homophonie von „hear“ und „here“ gezeigten intratextuellen Querverweise deuten die Entstehung einer selbstreferentiellen Textur an, die die Bewegung des Gedichts nur noch aus sich selbst speist, immer wieder erzeugt und verdichtet.

Hier kippt die Bewegung der Ode, wodurch sich der spätromantische Spalt besonders deutlich zeigt. Die Synästhesie „Darkling I listen“ (51) führt zwar auf den ersten Blick den Sinnesrausch der vorherigen Strophe fort, doch im Selbstbewußtsein des „I“ wird deutlich, daß der Übergang des Subjekts in die Welt des lyrischen Gesangs nur von begrenzter Dauer war. Der Rausch wurde zwar nicht nur antithetisch benannt, sondern auch vollzogen, doch die Lösung des lyrischen Ichs konnte nur für einen illusionären Augenblick im Traum als wirklich erscheinen. Das Ich führt das Bild vom eigenen Tod ein, da der illusionäre Augenblick nicht mehr zu übertreffen ist. Damit wird wiederum der auditive Sinn, die Nachtigall – als Inbegriff der weiblichen

Poesie des Klangs¹¹ –, als entferntes, nur noch zu erinnerndes Ideal gesetzt. Gerade durch die Besinnung auf das Vokabular des Klangs bricht das Bewußtsein des lyrischen Ichs wieder störend in den Text ein. Die Todessehnsucht wird in der sechsten Strophe nur reflektiert, nicht inszeniert oder vollzogen. Der Tod beinhaltet auch den Verlust der Wahrnehmung der Stimme der Nachtigall und wird daher verworfen. Die Nachtigall hat hingegen als Unsterbliche die Fähigkeit, zu allen Zeiten zu bezaubern. Ihr wiederum vom Ich entferntes Zaubereich wird gepriesen, bevor zu Beginn der achten Strophe das Ich durch den imaginierten Klang einer Glocke in seine melancholische Stimmung zurückgeführt wird. Im Augenblick des Abschieds wird die Nachtigall noch gepriesen, der Nachhall zieht sich bis in den Schlußvers, und das Ich endet mit dem berühmten Shakespeareschen Zweifel:

Was it a vision, or a waking dream?

Fled is that music:– Do I wake or sleep? (79-80)

Liest man diese Verse auf ihren Inhalt hin, drücken sie ausschließlich den Zweifel des lyrischen Ichs am Realitätsstatus der vergangenen Erfüllung der Wunschvorstellung aus. Doch zum einen werden die Schlußverse durch das weiterhin durchgehaltene Reimschema des Gedichts (ababdecdecde) und vor allem durch die Zäsur nach der jeweils der vierten der neun Silben zum Kontrapunkt der Aussage. Letzteres erhöht das Tempo; der Gesang – obwohl eigentlich verloren – klingt nach. Zum anderen ist an dieser Stelle nicht zu erkennen, ob der Schlaf dem wachen Zustand wirklich vorgezogen wird. Eine positive Wertung des Traums zuungunsten der Wirklichkeit ist nicht mehr vorhanden; gerade im Moment des Verlassen-Müssens der Traumwelt hat das lyrische Ich seine Kapazitäten von Reflexion und Unterscheidung verloren. In der Erinnerung des Nachhalls von der Stimme der Nachtigall gelingt die Auflösung der Subjekt-Objekt-Differenz.

Die Nachtigall-Ode bewältigt also nicht das Problem der Vergänglichkeit des Sinnesrausches. Die Spannung zwischen leidendem, vergänglichem Ich und der unsterblichen Poesie bricht wieder auf. Keats' poetische Lösung begründet sich gerade in der Inszenierung des Echos, des Nachhalls der Erinnerung an den vorgeführten Sinnesrausch. Der tiefe Zweifel des abschließenden Verspaars überwin-

¹¹ Einen guten Überblick über Traditionslinien des Nachtigall-Motivs gibt Fred V. Randel: „Coleridge and the Contentiousness of Romantic Nightingales“. In: *Studies in Romanticism* 21, 1982, S. 33-55.

det – ohne es zu betonen – das Leid des lyrischen Ichs. Der Text schreibt sich also in zwei Schichten: Die erste besteht im festen antithetischen Modell, worin das lyrische Ich immer wieder gegen das Poesie-Ideal anrennt und am Ende eingestehen muß, daß es selbst doch sterben wird, während die Poesie bzw. Nachtigall höchstens einen Hörer verliert. Die zweite unterschwellige Schicht ist der Gesang des selbstreflexiven Gedichts, der letztlich den imaginierten Gesang der Nachtigall im eigenen Nachhall überwindet. Die Nachtigall-Ode findet also durchaus ihren Weg, den Ausdruck der Einbildungskraft zu betonen. Der Text bleibt von Spannungen zwischen Ich und Gesang der Nachtigall durchzogen und findet dennoch den Glauben an die eigene Poesie.

III. Verflüssigung des Schreibens:

Brentanos Danke, danke, süße Feder

Brentanos *Danke, danke süße Feder*¹² ist wie Keats' Nachtigall-Ode durch Kommunikationsrollen geprägt, also durch Subjekt, Objekt und Verbindungsstrategien zwischen Subjekt und Objekt. Diese Rollen beginnen – vergleichbar zum Vollzug des Sinnesrausches in der Nachtigall-Ode – im Schreibprozeß zu zerfließen. Eine genaue Analyse zeigt jedoch die Differenz von Dynamisierung und Selbstvollzug in den beiden Texten.

Der erste Teil des Feder-Gedichts (1-17) vollzieht ein scheinbar eindeutiges Rollenspiel. Die Feder – als Adressatin des Sprechers – soll zum Vermittlungsinstrument zwischen dem Sprecher und der Geliebten, dem „Liebchen“, werden. Dieses geschieht durch die Erinnerung an einen Kuß, also durch das Befeuchten der Feder durch die Geliebte:

Danke, danke, süße Feder!
 Liebchen ist es, die dich schnitte,
 Solche Huld geschieht nicht jeder,
 Denn sie hat nach Kindersitte
 Dich mit ihrem Mund benetzt,
 Ihre süße linde Lippe,
 Die noch nie ein Kind verletzt,
 Küßte lindernd deine Nippe (1-8).

Während in Keats' Nachtigall-Ode der Vollzug des Gesangs von einer starren antithetischen Struktur zwischen Subjekt (Wirklichkeit)

¹² Clemens Brentano: *Werke*, hg. von Wolfgang Frühwald u.a. München ²1978, Bd. 1, S. 531f. („An eine Feder, 17. Jenner 1834“).

und Objekt (Traum) seinen Ausgang nimmt, läßt Brentanos Gedicht spielerisch den Raum für unterschiedliche Deutungen, da es auch möglich ist, das Gedicht als autoerotischen Text zu lesen. Das Ich würde dann das Objekt der Feder, sein Schreibobjekt, durch einen Kuß befeuchten, und es entwickelte im Schreiben seine erotischen Phantasien. Es gäbe keine Geliebte, mit der kommuniziert werden sollte. Das „Liebchen“ (2) wäre die noch unschuldige Liebe des Ichs. Objekt (die Geliebte) und Feder (Repräsentantin des Schreibens) wären identisch. Diese Deutung kann sogar psychoanalytisch bis zur Selbstanbetung des narzißtischen Dichters in der Feder als Phallus überspitzt werden.

Und du trankst auch eine Zähre,
Die um mich sie hat vergossen (9-10).

Hier wird die Dreipoligkeit der Kommunikation am deutlichsten. Die Feder trinkt die Träne, das lyrische Ich sieht sich als Anlaß für das Weinen, und „sie“ ist die aktiv Weinende, auch wenn nicht zu klären ist, ob sie die Geliebte oder die Liebe des Ichs bezeichnet. Die Feder als erotischer Gegenstand, nicht bloß als Schreibgerät, wird zur erotischen und poetologischen Mittlerin¹³:

Federchen nicht mehr begehre,
Du hast Lust und Leid genossen,
Schwarz will ich dich nie betinten,
Tinte ist so herb und bitter
Und ein Linderkuß gleicht linden
Rosen um ein Perlengitter (11-16).

Durch „Komm und schreib:“ (17) wird die Feder aufgefordert, selbst zu agieren. Sie muß vom lyrischen Ich die Rolle übernehmen:

Mit meinem Blute
Das die Linde hat versüßet (18-19).

Der Körpersaft des lyrischen Ich – als sanguinisch süßes Blut im Unterschied zur schwarzen Galle der eigentlichen Tinte (18) – wird zum Energiespender der Feder. Das Ich verfließt zur eigenen Flüssigkeit. Schon im ersten Teil des Gedichts hatten sich die Rollen von Sprecher, Liebe und der Geliebten im Kuß, der Träne und dem Blut zunehmend verflüssigt. Diese Bewegung wird formal durch Alliterationen, durch die Häufung von Nasalen und insbesondere durch die Dominanz des Vokals ‚i‘ unterstützt. Im zweiten Teil (18-33) werden

¹³ Vgl. Gabriele Brandstetter: *Erotik und Religiosität. Zur Lyrik Clemens Brentanos*. München 1986, S. 225f.

die Rollenzuordnungen dann vollends unsicher. Im Vers „O du Liebe, Süße, Gute“ (20) scheint zum ersten Mal mit dem „Du“ die Geliebte direkt adressiert zu sein, die im nächsten Vers vom treuesten Herz des Dichters begrüßt wird. Auf den ersten Blick könnte der ganze nun folgende Teil das Schriftprodukt der Feder sein, die den Text an die Geliebte schreibt. Doch eine derartig fixierte Zuordnung der Rollen ist unmöglich. Der Interpret wird immer wieder in die Irre gelockt. Wenn beispielsweise im 22. Vers der Dichter am Herz der Geliebten ruht, küßt dieser auch die „scharfe Rute“ (Feder), die ja ursprünglich von der Geliebten geküßt worden war:

Sei vom treuesten Herz begrüßet
 Das an deinem Herzen ruhte
 Und gerungen und gebüßet
 Und geküßt die scharfe Rute
 Wie ein Kind, als sie erblühte (21-25).

Dann wäre das Kind die Feder; oder es wäre das lyrische Ich, das wie ein Kind die Rute küßt. Eigentlich kann das Bild des Kindes bei Brentano als Chiffre für sich selbst bzw. für seine Poesie gelten. Das „sie“ (25) ist demnach nicht mehr zu identifizieren. Aus diesem raffinierten Rollenspiel ergibt sich eine neue Form des selbstreflexiven Schreibens. Dieses zeigt sich insbesondere an der Deixis des Personalpronomens „du“:

Unter deinen linden Händen,
 O du Überfluß der Güte
 Willst du nicht dein Werk vollenden?
 Lasse doch die Dornenhiebe
 Rosen deiner Seele tragen,
 Daß mein Blut sich Ruh erschriebe: (26-31).

„[D]einen linden Händen“ – durch das autobiographische Emilie-Linder-Wortspiel verstärkt – bezöge sich auf die Geliebte. Zugleich werden wiederum durch „Hände“ und „Werk“ die Dimensionen des Sprechers und des Schreibens hervorgehoben. Der Imperativ im 28. Vers verdichtet die Bezüge weiter. Das Ich scheint wieder mit sich selbst zu reden.

Brentano greift wie Keats in der Nachtigall-Ode auf ein rhetorisches Modell zurück: hier auf die petrarkistische Konstellation des Liebeskriegs zwischen leidendem Dichter und hartherziger Geliebter, auf die Antithetik von Liebe und Leid, deren Rollen im Federgedicht jedoch dynamisiert werden. Auch in Keats' Nachtigall-Ode zerstört die Einbildungskraft das rhetorische Weltmodell bis zum gezeigten Sinnesrausch. Doch dort steht die Identität des lyrischen Ich ebenso-

wenig in Frage wie der allegorische Wert des Gesangs der Nachtigall. In Brentanos Feder-Gedicht wird hingegen in dem Versuch, Ich, Du und Feder zu vereinigen, der Schreibprozeß selbst verflüssigt und vollzogen. Damit muß das Subjekt zugunsten des Schreibakts – im schreibenden Vollzug seiner Sehnsucht – aufgegeben werden. Die Einbildungskraft ermöglicht die Vereinigung. Das Ausdruckspotential entsteht in der Bewegung selbst. Der Sprachvollzug ist vielfach durch die Durchdringung der Rollen – beispielsweise in der Zuordnung von Körperteilen oder im Kuß – gelungen.

Das Ende des Federgedichts verfestigt allerdings die verflüssigte Bewegung wieder:

Laß die linde Lippe sagen:
Ich vergebe, denn ich liebe. (32/33)

Wie zu Beginn stellt der synthetische Kommunikationsakt einen unerfüllten Wunsch dar. Es existieren immer noch unterschiedliche Rollen, wie durch das imperativische „Laß“ deutlich wird. Dennoch ist nicht geklärt, wem die linde Lippe gehört. Zudem vernetzt der Binnenreim ‚li‘ die Rollen miteinander. Das Feder-Gedicht findet also seinen Ausdruck gerade in der Spannung zwischen der unerfüllbaren Sehnsucht des lyrischen Ichs nach vollkommener Kommunikation und einer verflüssigten, selbstreflexiven Bewegung des poetischen Schreibens.

IV. Krisenhafte Textur: Brentanos „Wenn der lahme Weber träumt, er webe“

Brentanos *Wenn der lahme Weber träumt, er webe*¹⁴, das sogenannte Weberlied, scheint im Vergleich zum Feder-Gedicht eine vollkommen autonome Textur zu erstellen. Semantische, syntaktische und klangliche Bezüge werden in einem Textgewebe unauflösbar verdichtet. Es wird kein lyrisches Ich benannt; eine Subjekt-Objekt-Konstellation scheint nicht zu existieren. Doch es entsteht kein ins Unendliche fortschreitender, sich potenzierender Text, sondern eine in sich verdichtete, aufgrund der Krisenhaftigkeit und Notwendigkeit der unlösbaren Sehnsüchte geschlossene Form.¹⁵

¹⁴ Brentano (Anm. 12), S. 611 (etwa zwischen 1834 und 1838 entstanden).

¹⁵ Für dieses Moment der Krisenhaftigkeit lyrischen Ausdrucks, des in Abwesenheit anwesenden Subjekts als eine sich ausdrückende Sprecherinstanz, entwickle ich in meiner Dissertation den Terminus vom *Schatten des Subjekts* (siehe Stephan Jaeger: *Theorie lyrischen Ausdrucks. Das ‚unmarkierte Zwischen‘ in Gedichten von Brentano, Eichendorff, Trakl und Rilke*. Diss. Bielefeld 1999), siehe ebd. für weitere vergleichbare Gedichte Brentanos.

Wenn der lahme Weber träumt, er webe,
 Träumt die kranke Lerche auch, sie schwebe,
 Träumt die stumme Nachtigall, sie singe,
 Daß das Herz des Widerhalls zerspringe,
 Träumt das blinde Huhn, es zähl' die Kerne,
 Und der drei je zählte kaum, die Sterne,
 Träumt das starre Erz, gar linde tau' es,
 Und das Eisenherz, ein Kind vertrau' es,
 Träumt die taube Nüchternheit, sie lausche,
 Wie der Traube Schüchternheit berausche;
 Kömmt dann Wahrheit mutternackt gelaufen,
 Führt der hellen Töne Glanzgefunkel
 Und der grellen Lichter Tanz durchs Dunkel,
 Rennt den Traum sie schmerzlich übern Haufen,
 Horch! die Fackel lacht, horch! Schmerz-Schalmeien
 Der erwachten Nacht ins Herz all schreien;
 Weh, ohn' Opfer gehn die süßen Wunder,
 Gehn die armen Herzen einsam unter! (1-18)

Auf der strukturellen Ebene wirkt das Gedicht leicht erschließbar. Es unterteilt sich in drei Teile: erstens in einen Traum (1-10), bestehend aus der Darstellung von acht Impossibilia, zweitens in die den Traum zerstörende Wahrheit (11-16) und drittens in eine Schlußfolgerung bzw. Warnung (17/18).¹⁶ Die acht Träume sind von einem in der Wirklichkeit nicht heilbaren Mangel bzw. nicht zu erfüllenden Wunsch des Traumsubjekts geprägt. Weber, Lerche und Nachtigall können sich selbst nicht mehr gerechtwerden, da sie die Fähigkeit zur Ausübung der ihre Identität erst schaffenden Tätigkeiten – dem Weben, Fliegen und Singen – verloren haben. Ab dem vierten Traum wird der Bezug zwischen Traumsubjekt und Mangel unbestimmter. Das blinde Huhn und der nicht bis drei zählende Mensch sind nicht existentiell auf das Sehen bzw. Zählenkönnen angewiesen. Dem starren Erz mangelt es an nichts, sondern es erträumt im linden Tauen das Gegenteil seiner Identität. Das Eisenherz kann nicht träumen, daß ein Kind ihm vertraut, da es paradoxerweise gerade dann kein Eisenherz mehr wäre. Im abschließenden Verspaar besitzen die Traumsubjekte keinen expliziten Mangel mehr:

Träumt die taube Nüchternheit, sie lausche,
 Wie der Traube Schüchternheit berausche (9-10).

¹⁶ Vgl. als erste grundlegende, rein textimmanente Interpretation Hans Magnus Enzensberger: *Brentanos Poetik*. München 21964, S. 43-48. Unbeachtet der unterschiedlichen Ausdeutungen der drei Teile wird diese Unterteilung von allen Interpreten akzeptiert.

Die Nüchternheit bezieht sich im Binnenreim auf die Schüchternheit und kontrastiert semantisch das Berauschen. Es bleibt offen, ob sie selbst träumt, berauscht zu werden. Mögliche Identitäten, Träume und Realitäten sind in einem dichten Netz von Reimen und Klängen versponnen, so daß sie nicht mehr identifiziert werden können. Die Form ist im dreifachen Reim extrem überhöht, auf der semantischen Ebene sind zahllose, allerdings nie beweisbare Kollokationszusammenhänge möglich. Die erste Hälfte des Gedichts hat sich in den Träumen formal und inhaltlich so stark ineinander gefügt, daß das Herausbrechen einzelner Sinnelemente unmöglich geworden ist. Ob der Traum des Webers im ersten Vers temporal eine Aufzählung von acht Träumen einleitet, konditional die anderen Träume bedingt oder nur den scheinbaren Auftakt eines Fiktionstraums darstellt, der die späteren Momente der einbrechenden Wahrheit und des Opfers mit einschließt, ist damit nicht endgültig zu klären.

Die dann einbrechende Wahrheit: „Kömmt dann Wahrheit mutternackt gelaufen“ (11), führt nicht wie in vielen einfachen Schemata der Forschung zur Zerstörung des Traums durch die Wirklichkeit oder zur heilsgeschichtlichen Lösung des zerstörten bösen Traums.¹⁷ Zwar ist der Vers durch den Rhythmuswechsel im „Kömmt dann“ als Zäsur hervorgehoben, doch zugleich bleibt offen, ob er die Konsequenz auf die Träume anzeigt oder eine hypothetische Frage stellt. Die „mutternackte Wahrheit“ kommt und „rennt den Traum [...] schmerzlich übern Haufen“ (14). Hier zerbricht die Möglichkeit einer eindeutigen, linearen Traum-Wahrheit-Zuordnung endgültig. Statt aufklärerische Vernunft walten zu lassen, erzeugt die Wahrheit ein Klangspektakel, einen Rausch der Töne, Synästhesien und Reime, gipfelnd im Binnen-Endreim:

¹⁷ Für ersteres siehe vornehmlich Enzensberger (Anm. 16), S. 47. Für letzteres wird in der Regel der Kontext aus dem *Tagebuch der Ahnfrau* aus der Spätfassung des Gockelmärchens herangezogen. Klareta soll der böse Traum von der Stirn genommen werden. Damit kann am Ende eine heilsgeschichtliche oder gar eine durch die Poesie ermöglichte weltliche Lösung gefunden werden. Für diese These vom ‚poetischen Heilstraum‘ und der tatsächlichen Wahrheit als christlicher Nächstenliebe siehe Gerhard Kaiser: „Der poetische Traum. Clemens Brentano: ‚Wenn der lahme Weber träumt‘“. In: Ders.: *Augenblicke deutscher Lyrik. Gedichte von Martin Luther bis Paul Celan*. Frankfurt a.M. 1987, S. 253-268, S. 265ff. Die weltliche Lösung vertritt auch Peter Utz: Durch die Hölderlin-Zitate im *Tagebuch der Ahnfrau* sei die Poesie zum „ungespaltene[n] Kommunikationsmedium“ geworden und könne somit von innen die Einsamkeit der ‚armen Herzen‘ sprengen („Singen oder Schreien? Eine poetologische und sozialgeschichtliche Lektüre von Brentanos ‚Weberlied‘“. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1987, S. 228-257, S. 241f.).

Horch! die Fackel lacht, horch! *Schmerz-Schalmeien*
Der erwachten Nacht ins *Herz all schreien* (15/16).¹⁸

Die Wahrheit führt nicht zu Klarheit, sondern durch ihr Einbrechen wird die Form des Gedichts weiter verdichtet; inhaltliche Referenzen werden undurchschaubar. Wie Keats' Nachtigall-Ode vollführt das Gedicht zunehmend einen Rausch. Die Verluste der einzelnen Sinne aus den Träumen (stumm, blind, taub) übertragen sich auf die Vollführung des selbstreflexiven Textes. Dieser löst sich von äußeren Realitäten und zerstört das Bewußtsein der einzelnen Traumsubjekte.

Gleichzeitig entwickelt sich das Gedicht jedoch nicht vollends zum entfesselten Rausch oder zum musikalisierten und verflüssigten Text. Die Bezugsrahmen ‚Traum – Wirklichkeit‘, ‚Traum – Wahrheit‘ und ‚Heilswahrheit – Wirklichkeit‘ bleiben erhalten. Damit vollzieht sich die Bewegung des Gedichts immer wieder in denselben Bahnen. Die Mängel der Traumsubjekte, die Momente des Schmerzes und der Gewalt, die gerade bei höchster Verdichtung von Semantik und Klang wirken, und die poetologische und heilsgeschichtliche Metaphorik erinnern immer wieder an die unmögliche Auflösung der Sehnsüchte der Subjekte. Damit verbleibt auch dieses Gedicht in der Spannung zwischen selbstreflexiver, sich selbst webender Textur und der Unmöglichkeit, den eigenen Traum im poetischen Ausdruck zu weben – sei dieser nun das durch religiöse Opfer erzeugte Heil oder die (Wieder-)Herstellung der eigenen Identität.

Eine Besonderheit, die das Weberlied im Unterschied zum Federgedicht und zu den Oden von Keats in seiner selbstreflexiven Vollführung einer unmarkierten Spannung¹⁹ auszeichnet, liegt darin, daß die Spannungsmomente zwischen Verflüssigung und erneutem Kontrastaufbau nur noch im Prozeß des Gedichts selbst enthalten sind. Die Sprechsituation zwischen Subjekt und Objekt bildet keinen expliziten Rahmen mehr, sondern begrenzt nur unterschwellig und unmarkiert den Textkosmos.

Diese Spannung zwischen Form (Begrenzung) und Entgrenzung wird zudem im intertextuellen Beziehungsgeflecht des Gedichts intensiviert. Beispielhaft wird hierfür die Funktion der Nachtigall untersucht, weil diese eine direkte Vergleichsmöglichkeit zu Keats bietet. Im Gedicht selbst taucht die Nachtigall zweimal auf, zuerst als dritter defizitärer Traum:

¹⁸ Hervorhebungen S. J.

¹⁹ Zur theoretischen Begründung der Begriffe *Vollführung* und *Unmarkiertes* vgl. Jaeger (Anm. 15).

Träumt die stumme Nachtigall, sie singe,
Daß das Herz des Widerhalls zerspringe (3/4),

dann wieder im Echoreim:

Horch! die Fackel lacht, horch! Schmerz-Schalmeien
Der erwachten *Nacht* ins Herz *all* schreien (15/16).²⁰

Die buchstäbliche Lesart ist einfach: Ist die Nachtigall stumm, fehlt ihr das poetische Bestimmungsmerkmal des Gesangs, ihr organisches Zentrum, das Herz. Die Forschung hat zudem mehrfach auf den Bezug zum fünften Gesang von Friedrich von Spees *Trutz-Nachtigall* hingewiesen.²¹ Bei Spee singt sich die Nachtigall im Wettbewerb mit ihrem eigenen Echo – durch das Brechen ihres Herzens – zu Tode. Im Moment des Todes entfährt ihr „ein Seufftzerlein“, den das Echo nicht mehr beantwortet. Damit erringt die Nachtigall im Tod den Sieg über das Echo.²² Im Weberlied verweist das zerspringende Herz direkt auf Spees Text. Dasselbe gilt für die Technik des Echos in „Nacht ins Herz all“. Spees Seufftzerlein entspricht im Weberlied dem Laut ‚g‘ aus ‚Nachtigall‘, der vom Echo verschluckt wird und durch das zwischen den Echolauten liegende Herz ersetzt ist. Die Nachtigall will, daß das Herz des Widerhalls durch ihren Gesang zerspringt. Damit reproduziert Brentano Spees Konstellation, allerdings mit der doppelten Pointe, daß einerseits die Nachtigall im Weberlied stumm ist, andererseits das Herz statt der Nachtigall dem Echo – formal und inhaltlich – zugeschrieben wird. Bei Spee ist die Nachtigall, vom blinden Narzißmus abgesehen, gesund; sie singt, um das Echo zu besiegen. Bei Brentano muß die Nachtigall dieses hingegen träumen. Brentano behält jedoch den Inhalt des Traums, den Sieg über

²⁰ Hervorhebungen S. J. Vgl. Gabriele Brandstetter: „Eines Weibes Träumen ...“. Brentanos Autorschaftsphantasien“. In: *Autorschaft. Genus und Genie in der Zeit um 1800*, hg. v. Ina Schabert u. Barbara Schaff. Berlin 1994, S. 213-231, S. 227.

²¹ Siehe Kaiser (Anm. 17), S. 256f., der einfach linear das Moment „sich in Liebe zu Tode singen“ von Spee auf Brentano überträgt. Vgl. außerdem Gerhart v. Graevenitz: „Contextio und conjointure, Gewebe und Arabeske. Über Zusammenhänge mittelalterlicher und romantischer Literaturtheorie“. In: *Literatur, Artes und Philosophie*, hg. v. Walter Haug und Burkhard Wachinger. Tübingen 1992, S. 229-257, S. 252f. – zu Graevenitz' Ausdeutung siehe Anm. 26 unten.

²² Friedrich Spee: *Trutznachtigall*, Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1649, hg. v. G. Richard Dimler. Washington 1981, S. 22. Hinzuweisen ist darauf, daß im vorherigen Gesang der ‚Widerschal‘ als Stimme Jesu, also als Glauben benannt wird. Spee wird also das „Seufftzerlein“ im Tode als Ausdruck der Demut und Beschränkung in den Text gefügt haben. Bei Brentano wird nur dieses abschließende Moment des Sieges der Nachtigall über ihr Echo – ohne den Demutverweis – zitiert (siehe unten).

das Echo, bei. Damit besitzt das Echo paradoxerweise in dem Augenblick, in dem der Traum in Erfüllung geht, kein Herz mehr und entspricht dem nur nachhallenden Echo in der Wirklichkeit, das niemals ein Herz besessen hat.²³ Die Spannung zwischen Traum und Wirklichkeit ist in komplexen Textkreuzungen undurchdringlich geworden. Im Weberlied schafft der Traum als Echo von Spees textueller Fiktion Wirklichkeit. Zugleich ist er der wahre Traum, da die Nachtigall zu seiner Erfüllung nicht sterben müßte. Der auf der Ebene des Gedichts vollzogene, aber ungelöste Konflikt zwischen dem Krisenbewußtsein in der Wirklichkeit und der selbstreferentiellen Textwelt wird durch Intertextualität um eine weitere Textdimension intensiviert.

Auch der zweite zentrale Intertext, der auf die Nachtigall referiert – der Mythos von Tereus, Prokne und Philomele aus dem Ende des fünften Buches von Ovids *Metamorphosen*²⁴ –, zeigt, wie sehr im Weberlied die Vorstellung der harmonisch klingenden Poesie, symbolisiert durch den Gesang der Nachtigall, in eine spannungsgeladene Textsphäre verschmolzen ist. Bei Ovid ist im Unterschied zum Weberlied nicht die Nachtigall, sondern Philomele stumm. Tereus hat ihr nach der Vergewaltigung die Zunge herausgeschnitten, damit sie die Schandtat nicht ihrer Schwester und Tereus' Ehefrau Prokne mitteilen kann. Philomele webt daher ihre Leidensgeschichte in ein Tuch. Prokne liest diese grausame Geschichte, tötet den gemeinsamen Sohn Itys und setzt ihn Tereus zum Essen vor. Dieser erkennt in dem Augenblick, als Philomele ihm Itys' Kopf ins Gesicht schleudert, die grausame Wahrheit. Die Schwestern verwandeln sich fliehend in Schwalbe und Nachtigall, Tereus in einen Wiedehopf.²⁵

Das Motiv der Nachtigall, die Stummheit der Philomele sowie poetologisch das Weben als Ausdrucksmittel werden von Brentano aufgenommen. Während bei Ovid das Weben das Erzählen einer Bilder-

²³ Dieses soll vor allem zeigen, daß es sich eigentlich alle Brentano-Interpreten zu einfach machen, indem sie Traum und Wirklichkeit bewerten (vgl. Anm. 17).

²⁴ Vgl. Brandstetter (Anm. 20), S. 228. Zu Keats' expliziter Zurückweisung des Philomele-Mythos in der Nachtigall-Ode siehe Helen Vendler: *The Odes of John Keats*. Cambridge (Mass.)/London 1983, S. 81f.

²⁵ Sinngemäß verwandelt sich Prokne in die Nachtigall, und Philomele als Schwalbe kann nur noch auf dem Dach zwitschern. Dieses wurde in der römischen Literatur gewendet (vgl. Herbert Hunger: *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Wien ⁵1959, S. 304ff), und entsprechend wird in der Romantik einhellig Philomele als Nachtigall rezipiert; siehe hierzu z.B. die 14. Romanze aus den *Romanzen vom Rosenkranz* (Brentano [Anm. 12], S. 881, 9-10), in der eine eindeutige Zuordnung von Philomele und der Nachtigall stattfindet: „Philomela, süßer stimme / Deines Traumes Wonn' und Wehe“.

geschichte ermöglicht, wird es bei Brentano zum sich selbst vollführenden Ausdruck, der von den Spannungen der notwendigen, aber unmöglichen Kommunikation und Identitätssuche getragen ist. Der Leser des Weberlieds geht wiederum in die Irre, wenn er eine Geschichte zu verstehen sucht. Philomele gewinnt als Nachtigall nur symbolisch ihren Ausdruck wieder, wodurch Brentanos Spee-Zitat noch einmal intensiviert wird. Da die Erfüllung des Traums dort nur wirklicher Nachhall ist²⁶, erweist sich die zitierte Ovidsche Verwandlung in die Nachtigall – die Stumme, die wieder singen kann – erneut als Fiktion, als Teil eines verdichteten Textgewebes, deren inhaltliche Ausdeutung bzw. Bewertung verweigert wird.²⁷

V. Antikenverehrung und Einbildungskraft: Keats' Ode on Grecian Urn

Wie die Nachtigall-Ode ist auch Keats' *Ode on a Grecian Urn*²⁸ ein leuchtendes Beispiel für die Gedichte der späteren englischen Romantiker, in denen die romantische Vorstellung von der selbstreflexiven Konstitution des Subjekts durch eine in sich begründete Einbildungskraft in eine Krise gerät, obwohl es für das sich ausdrückende Subjekt keine Alternative zu diesem Prozeß gibt. Dieses kann, ausgehend von der Vielschichtigkeit des Titels, an der Entwicklung des die Urne betrachtenden Subjekts in ihrem Spannungsverhältnis zwischen subjektiver Einbildungskraft und dem Vorbildcharakter der Urne gezeigt werden. Dabei sind sowohl die historischen Dimensionen der Urne als Geschichtsüberliefererin als auch die zeichentheoretischen Aspekte der Urne als Plastik zu berücksichtigen.

Der Titel *Ode on a Grecian Urn* impliziert von vornherein eine doppelte Dimension. Einerseits wird wie in der Nachtigall-Ode das – hier antike – Objekt gepriesen. Andererseits wird es beschrieben; die Urne wird zur Textur.²⁹

²⁶ Hierzu vgl. auch Graevenitz (Anm. 21), S. 253, der vom „Widerhall anderer Dichtungen, Verdoppelungen ihres problematischen oder Entstellung ihres behaupteten Bezugs zur Wahrheit“ spricht. Er konzentriert sich dabei auf die Bezüge zu Spees *Trutz-Nachtigall* und Novalis' *Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren* (Ebd., S. 251).

²⁷ Brandstetter (Anm. 20), S. 228, spricht vom „Hüten des Schmerzgedächtnisses“, womit aber der Schmerz zum anthropologischen Gut ausgelegt wird und die textuellen Verdichtungen zu stark vereinfacht werden.

²⁸ Keats (Anm. 9), S. 372f. (1819 entstanden).

²⁹ Die anderen Oden von Keats sind als Preisungen der Nachtigall, Psyche und des Herbstes jeweils durch die Preposition „to“ gekennzeichnet. Nur die *Ode on Indolence* und die *Ode on Melancholy* verwenden die Präposition „on“. Da in ihnen aber Bewußtseinshaltungen, die dem Subjekt zugehörig sein können, angesprochen

Thou still unravish'd bride of quietness,
 Thou foster-child of silence and slow time,
 Sylvan historian, who canst thus express
 A flowery tale more sweetly than our rhyme (1-4).

Die Urne ist keine gepriesene Apostrophe, sondern besitzt verschiedene Qualitäten: zuerst den Aufruf der Antike als Kunstideal im Titel³⁰; dann das Ideal der unberührten Natur, das auf die Idyllentradition verweist³¹: „unravish'd bride“ / „Sylvan“; drittens die historische Tiefe – „Sylvan Historian“ –, also das Wissen oder die Erfahrung, die das verlorene und fremde Vergangene bieten kann; abschließend den Vorteil des Mediums der Plastik – bzw. der bildenden Kunst – gegenüber der Dichtung des sprechenden Subjekts durch ihren süßeren Ausdruck.

Schon eine detaillierte Untersuchung des ersten Verses unterstützt die Vielschichtigkeit der Urne. Der Ausdruck „still unravish'd“ kann als ‚noch unberührt‘ oder als ‚still und unberührt‘ gelesen werden. Damit verweist er entweder temporal auf eine zukünftige Veränderung oder kontrastiv auf etwas noch aus der Vergangenheit zu Erhaltendes. „Unravish'd“ bedeutet zuerst unberührt – nicht mit Gewalt bezwungen –, doch gleichzeitig verweist es auch auf das Nicht-Hingerissene, auf die Kälte der Urne, die dem Betrachter nur schweigende, leblose Zeichnungen preisgibt.³² Damit lassen sich also die Ideen des noch unbefleckten Ursprungs, des Relikts und Speichers des Vergangenen, der Leblosigkeit der antiken Norm und der Sprachlosigkeit an der ersten Strophe zeigen. Zudem wird in dieser Vielschichtigkeit

werden, während in ersteren fremde Objekte gepriesen werden, erfolgt die Wahl der Präposition jeweils konsequent und wird nur in der *Ode on a Grecian Urn* durchbrochen. Zur Doppeldeutigkeit des „on“ als gepriesene Entität und zu beschreibende Oberfläche vgl. Geraldine Friedman: „The Erotics of Interpretation in Keats's ‚Ode on a Grecian Urn‘. Pursuing the Feminine“. In: *Studies in Romanticism* 32, 1993, S. 225-243, S. 225. Zum produktiven Verhältnis von Keats zur griechischen Antike siehe Martin Aske: *Keats and Hellenism. An Essay*. Cambridge u.a. 1985. Beispielsweise wird in *On First Looking into Chapman's Homer* (Keats [Anm. 9], S. 64) durch Betonung der Elisabethanischen Übersetzung Chapmans der Aspekt der textuellen Aneignung hervorgehoben (Aske, a.a.O., S. 15).

³⁰ Winckelmanns Nachahmungsschrift fand in England seit Füsslis Übersetzung von 1765 weite Verbreitung; hierzu A. W. Phinney: „Keats in the Museum. Between Aesthetics and History“. In: *Journal of English and Germanic Philology* 1991, S. 208-229, S. 211.

³¹ Vgl. auch den siebenten Vers: „In Tempe or the dales of Arcady“, womit wiederum auf die Antike verwiesen wird.

³² Hierzu im Detail Bode (Anm. 9), S. 217.

die geäußerte Hypothese verstärkt, daß die Urne – als Textur – im weiteren beschrieben, gefüllt und beseelt werden muß.

Anders als in der Nachtigall-Ode ist das lyrische Ich in der *Ode on a Grecian Urn* fast völlig zurückgenommen. Die Ode wirkt ruhiger, objektiver. Sie vollzieht sich in der Darstellung eines imaginären Raumes. Liest man sie mit den Augen des Betrachters, sind zwei oder drei Szenerien visuelle Ausgangspunkte auf den Reliefdarstellungen der Urne: die Verfolgungsszene in der ersten Strophe; der pfeifende Jüngling unter den Bäumen in der zweiten und dritten Strophe – diese Szene läßt sich auch in die erste Szene integrieren – sowie die Opfer-Szene in der vierten Strophe. Keats' Urne ist bereits insofern imaginär, daß es kein reales Gegenstück gibt. Nur Teilstücke der *Elgin Marbles* im Britischen Museum können mit den einzelnen Szenen in Verbindung gebracht werden.³³

Das betrachtende Subjekt macht eine Reise durch einen Vorstellungsraum. Es beginnt mit der konkreten Frage nach der Identifikation der Geschichte: „What leaf-fring'd legend haunts about thy shape“ (5), um so die Götter und Menschen zuordnen zu können. Dann verliert es sich zunehmend in unfaßbaren Spekulationen über das Geschehen auf der Urne, bis zur Andeutung der nicht zu hörenden Töne der Instrumente und der wilden Ekstase (10). Der Betrachter reist in die historische und ästhetische Tiefe der Urne. Ob die Szene des liebenden Jünglings nicht bereits völlig der Imagination des Betrachters entspringt, hervorgerufen durch stumme Pfeifen und Tambourine, ist nicht zu klären. In der dritten Strophe wird in den Bildern von Glück und Ewigkeit der tiefste und am weitesten von der Oberfläche der Urne entfernte Punkt erreicht. Von dort versinkt der Betrachter in Todesvisionen, wodurch er eine Opferszene imaginiert. Diesmal schafft die Phantasie nur Bilder, die wie zu Beginn keinen Namen besitzen, über ihre Herkunft schweigen, nichts repräsentieren:

What little town by river or sea shore,
Or mountain-built with peaceful citadel,
Is emptied of this folk, this pious morn?
And, little town, thy streets for evermore
Will silent be; and not a soul to tell
Why thou art desolate, can e'er return. (35-40)

³³ Die Opferszene stammt vermutlich aus dem Parthenon-Fries. Die ausführlichste Studie zu Keats' Quellen und biographischen Kontakten mit antiker Kunst stammt von Ian Jack: *Keats and the Mirror of Art*. Oxford 1967, zur *Ode on a Grecian Urn*, S. 214-224. Jack verliert sich im Versuch der Vergegenwärtigung des Entstehungsprozesses des Gedichts in unendlich vielen Details, die nicht zu einem Ganzen zusammenzubringen sind.

Es ist nicht zu beantworten, was das Subjekt betrachtet. Das stark zurückgenommene Subjekt preist fragend, schaut und imaginiert fragend und liest fragend. Es kann keine Antwort geben, sondern nur zunehmend die Tiefe ausloten. So erreicht es eine reflexive Position in der Schlußstrophe und nimmt das anfängliche Preisen der Urne wieder auf. Die letzte Strophe wird damit zum zweiten Teil des Rahmens der imaginären Reise. Die Antikenaneignung scheint gelungen. Während zu Beginn das Subjekt noch die Überlegenheit des Objekts Urne als Historikerin, als Plastik etc. im Angesicht der eigenen Unzulänglichkeit pries, hat es deren Größe und Tiefe nun *erfahren*:

O Attic shape! Fair attitude! with brede
Of marble men and maidens overwrought,
With forest branches and the trodden weed (41-43).

Das Subjekt hat sich als imaginierender Reisender konstituiert. Die antike Urne wird nur noch als Material verwendet, das vom kreativen Subjekt neu verarbeitet wird. Es hat die Urne mit seiner Einbildungskraft weder kopiert noch analysiert, sondern diese scheinbar als Vehikel der Einbildungskraft mißbraucht. Damit wird das antike Objekt in der imaginativen Aneignung destruiert; vom real-historischen Kunstwerk bleibt wenig übrig. Doch die Reise durch den imaginativen Raum hat dieses Kunstobjekt zugleich erst bestätigt. Es ist nicht nur Anlaß der Einbildungskraft, sondern in der sequentiell-zirkulären Struktur der Bilder auf einer Urne – im Unterschied zum Fries – hält es diese im Rahmen, erscheint in Form und Tiefe aller entgrenzenden Einbildungskraft zum Trotz als etwas Begrenzendes und Umschließendes. Der Rundblick um die Urne führt zum Anfang zurück: zur Vollkommenheit, zur Zeitlosigkeit und zum affirmativen Statement von Wahrheit und Schönheit.

Beide sich scheinbar widerstrebenden Deutungen der Entwicklungslinien der Ode – zur subjektiven Einbildungskraft einerseits und zum erfahrenen antiken Objekt andererseits – besitzen ihre Gültigkeit. Das Subjekt hat sich durch die Einbildungskraft konstituiert; es ist durch die allgemeine Autorität der Urne aber ebenso destruiert worden.³⁴ Um diesem Paradox näher auf den Grund zu gehen,

³⁴ Zu Interpretationen, nach denen die Dichtung den *Paragone* (hierzu siehe unten) gewinnt und das Gedicht als reine Preisung der Dichtung und Einbildungskraft des Subjekts gelesen wird, siehe u.a. Aske (Anm. 29), S. 111, der im Zuge von Harold Bloom und Geoffrey Hartmann von Keats' Zwang spricht, selbst eine griechische Urne schreiben zu müssen, um so deren Schweigen als „absence“ durchbrechen zu können. Wie alle Interpreten, die sich fast ausschließlich auf eine umfassende Textualität und auf Absenzen konzentrieren, übersieht Aske das produktive

erscheint es notwendig, sich die letzte Strophe noch einmal anzusehen:

Thou, silent form, dost tease us out of thought
 As doth eternity: Cold Pastoral!
 When old age shall this generation waste,
 Thou shalt remain, in midst of other woe
 Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,
 „Beauty is truth, truth beauty,“ – that is all
 Ye know on earth, and all ye need to know. (44-50)

„Us“ und „ours“ bezeichnen die denkenden, reflexiven Menschen. Doch wieso bezeichnet „thou“ jeweils nur die Urne? Das zweite „thou“ (47) ist für den betrachtenden Sprecher die Urne; für den seine eigene Kunst preisenden Dichter ist es jedoch das Gedicht; und für den Leser des Gedichts ist es ebenfalls das Gedicht, das im metaphorischen Sinn stumm und schweigend bleibt, weil immer nur gefragt wird und kein endgültiger Inhalt bestimmt werden kann. Erst durch die Autorität der zu betrachtenden Fläche auf der Urne und des räumlichen Körpers Urne bewegt und konstituiert sich das Gedicht.

Urne und Gedicht, betrachtender Sprecher und betrachtender Leser sind in der Schlußstrophe nicht mehr zu unterscheiden.³⁵ Diese Offenheit zwischen Urne und Gedicht kann durch die fortgeführte Analyse der Personalpronomina bestätigt werden. Das „thou“ der „silent form“ (44) verweist nur vordergründig auf die Urne. Eigentlich sind in den vorangegangenen Versen nur die abstrakten Werte der Autorität betont worden (wie „Attic shape“) oder die entstandenen Bilder – auf der Urne befindlich und von der Einbildungskraft übermalt – noch einmal reflektiert worden. Vor dem Wechsel in den eher distanziert-reflexiven Modus zu Beginn der fünften Strophe wurde – wie bereits oben zitiert – das Schweigen der Stadt, das niemals mehr ganz

Zusammenspiel der Medien. Zum Widerspiel des ontologischen Status der Urne und der dennoch im Vergleich zur *Ode on Indolence* gestärkten Imagination siehe Grant F. Scott: *The Sculpted Word. Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*. Hanover (New England)/London 1994, S. 134. Aufgrund des Verses „Beauty is truth, truth beauty“ schlußfolgert James A. W. Heffernan: *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry*. Chicago 1993, S. 114f. ein Unentschieden des *Paragone*, da die Gleichung mit „is“ die narrative Struktur der Sprache betont, während „truth beauty“ die visuelle Seite des simultanen Sehens hervorhebt.

³⁵ Die Tradition, Gedichte als erinnernde „Urnen“ zu schreiben, wird von Cleanth Brooks: *The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry*. London 1960 über Donnes *Canonization* und Grays *Elegy written on a Country Church-Yard* bis hin zur *Ode on a Grecian Urn* herausgearbeitet. Im ganzen Gedicht wird das Paradox der durch eine „story“ sprechenden Urne betont.

überwunden werden kann, angesprochen (38-40). Der Sprecher phantasiert mit dem Objekt Stadt, zuvor mit den Priestern (33), den Zweigen (22), dem Jüngling (15, 17, 20), den nicht zu hörenden Pfeifen (12) und eben der Urne (1, 2, 5). Ergänzt man die Argumentation um die Beobachtung, daß schon zu Beginn die Urne als Textur eingeführt wird, deren Berührung zumindest nicht zu vermeiden ist, wird deutlich, daß der Bruch zwischen der vierten und fünften Strophe keineswegs so groß ist, wie gemeinhin angenommen. Die verlassene kleine Stadt, die nur durch die Tiefe und das Schweigen des Bildraums Urne imaginiert werden konnte, suggeriert genauso die Ewigkeit in der Dynamik der ständigen Aneignung wie das Urteil der Schlußstrophe.³⁶

Keats nutzt hier ein Zeichenmodell, das der Auffassung aus Lessings *Laokoon* entspricht. Natürliche Zeichen und Räumlichkeit werden der bildenden Kunst, willkürliche Zeichen und Zeitlichkeit hingegen der Dichtung zugeschrieben.³⁷ Die Urne garantiert in ihrer Form als Rahmen und ihrer räumlichen Tiefe – als fremdes Vorbild und Geschichtsüberliefererin –, daß das Subjekt sich nicht in seiner Einbildungskraft verliert. Es kann den natürlichen Zeichen nicht enttrinnen. Weil aber auch die Urne stumm ist und durch die zeitliche Distanz dem gegenwärtigen Ich jeder Schlüssel zur Entzifferung der eigentlich natürlichen Zeichen fehlt, kann sie zur Textur werden und damit die willkürlichen Zeichen des in seinen unendlichen Fragen wiederum über seine Referenzen schweigenden Gedichtes aufnehmen. Es wird eine Spannung zwischen der Konstitution des Subjekts und deren Destruktion in der zeitlosen Qualität der antiken Autorität ausgetragen, die Dichtung und Plastik, überindividuelle Norm und subjektive Einbildungskraft vereinigt. Der imaginäre Raum vereinigt die Medien. Der Wettstreit der Künste wird nicht entschieden.

Die Textur bei Keats ist damit von der bei Brentano zu unterscheiden. In der *Ode on a Grecian Urn* bleibt ein Betrachter zurück. Ein

³⁶ Damit sprechen Urne und Gedicht mit einer Stimme. Die lange Editionsdebatte, wie die Anführungszeichen in den beiden Schlußversen gesetzt werden müssen, wird also zum marginalen Problem. Siehe hierzu auch Thomas C. Kennedy: „Platonism in Keats's ‚Ode on a Grecian Urn‘“. In: *Philological Quarterly* 75, 1996, S. 85-107, S. 103f. Die Kraft der Ode wird vornehmlich aus der philosophisch-platonischen Spannung zwischen Subjekt und Gedicht, zwischen imaginierter und realer Ode gezogen (Ebd., S. 93).

³⁷ Gotthold Ephraim Lessing *Laokoon. Werke in drei Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand*. Mit entstehungsgeschichtlichen Kommentaren und Otto Manns revidierten Anmerkungen v. Peter-André Alt. München ³1995, Bd. 2, S. 91f.

Objekt, das am Anfang die Urne ist und zum Schluß sowohl die Urne als auch das Gedicht sein kann, wird weiterhin von einem nicht im Text befindlichen Subjekt mit „thou“ angeredet. Anders als bei Brentano bleibt eine außerhalb des Textes befindliche zeitliche Dimension – wie in der Nachtigall-Ode eine vorwiegend räumliche Dimension – erkennbar. Der Vers „When old age shall this generation waste“ (46) verweist entweder auf das Gegenwartsbewußtsein des dichtenden Subjekts, dessen Dichtung in der Zukunft noch gelten wird, oder es wird ein weiteres Mal auf die zeitliche Tiefe der vielen zu ergründenden Geschichten angespielt.³⁸

Im Unterschied zur Nachtigall-Ode ist das Objektideal nicht in einer Allegorie der Dichtung, sondern in einem Kunstobjekt situiert, an dessen Status als Plastik und antikes Kunstobjekt sich das Subjekt in dichterischer Sprache abarbeiten muß. Daher ist das Ziel der Bewegung des Gedichts weder Rausch oder Verflüssigung noch der Bewußtseinsverlust des Subjekts, sondern gerade dessen Konstituierung. Keats' Sprache besitzt aber nicht die z.B. bei Wordsworth auszumachende Sicherheit des lyrischen Ich bei der Wahrnehmung in der Natur. Keats braucht ein Objekt, das nicht nur Ausgangspunkt, sondern auch Begrenzung ist, da das Gedicht sonst in seinen willkürlichen Zeichen keine Form gewänne. Damit sind für die *Ode on a Grecian Urn* zwei Schichten in der Zeit festzuhalten: Einerseits bleibt die Differenz zwischen dem dichtenden Subjekt in der Gegenwart und dem antiken Objekt bestehen. Das Objekt wird zwar betextet, doch seine Autorität kann und darf nicht in Frage stehen. Andererseits kommt eine selbstreflexive Poesie zur Entfaltung, die Schönheit und Wahrheit austrahlen kann und auf äußere Referenzen letztlich nicht mehr verweisen muß.

Wieder zeigt sich – wie bei Brentano – das dichtende Subjekt als schmerzzerzissen, in seinen Imaginationen immer wieder dem Tode nah. Eine Synthese von Subjekt und Objekt gelingt nicht, eine Auflösung der beiden Pole zum reinen Fluß der selbstreferentiellen Dichtung – ob als Rausch wie in der Nachtigall-Ode oder als Sieg der Dichtung im *Paragone* der Künste in der *Ode on a Grecian Urn* – ist für Keats sprachlich nicht umzusetzen.

³⁸ Letzteres wird durch das wiederum zeitliche Bestimmungsmerkmal der Urne als Behältnis für die Asche der Toten unterstützt. Nach dieser Deutung wird ein Vergangenes erinnert, das nicht mehr identifizierbar ist, nur noch als Asche, als Rest, übrigbleibt. Wieder schweigt die Urne, gibt nur ihre Erinnerung an den Tod preis. Eine konkrete Referenz ist nur dann möglich, wenn man wie bei der „leaf-fring'd legend“ (5) wüßte, um wessen Sterbereste es sich handelt.

VI. Der spätromantische Spalt

Direkte Vergleiche der deutschen und englischen Lyrik der Romantik wurden bisher von der Forschung kaum gezogen.³⁹ Begegnungen oder direkte Einflüsse zwischen den englischen Hoch- und deutschen Spätromantikern gibt es – Byron in seiner europäischen Sonderrolle einmal ausgenommen – nicht. Die geistesgeschichtlichen Traditionen sind zum Teil sehr unterschiedlich. Die hier vorliegende Studie zu Brentano und Keats hat vorgeführt, daß dennoch durch einen Struktur- und Schreibweisenvergleich neue Ergebnisse gewonnen werden können, die weit über René Welleks berühmte Feststellung hinausgehen, daß die deutsche Lyrik vom Kunstlied geprägt sei und damit Ausdruck subjektiver Stimmungshaftigkeit wäre, wohingegen die englische Lyrik an logischen Strukturen orientiert bleibe und sich nicht in Formen „reiner Dichtung“, sondern als Ode, lyrische Ballade oder Reflexionspoesie präsentiere.⁴⁰

Sowohl bei den englischen als auch bei den deutschen Romantikern zeigt sich ein spätromantischer Spalt, der jeweils das Ideal romantischer Lyrik in Frage stellt. Er entsteht aus einer neuen Form von Objektzentriertheit und Religiosität der Dichter.⁴¹ Damit tritt ein

³⁹ Siehe zur komparatistischen Forschung insb. *English and German Romanticism. Cross-Currents and Controversies*, hg. v. James Pipkin. Heidelberg 1985; als Überblick vgl. Gerhart Hoffmeister: *Deutsche und europäische Romantik*. Stuttgart 1990, S. 75-85 sowie Ders.: „Deutsche und europäische Romantik. Englische Romantik“. In: *Romantik-Handbuch*, hg. v. Helmut Schanze. Stuttgart 1994, S. 150-155. Selbst die großen Sammelbände der siebziger und achtziger Jahre behandeln die englische und die deutsche romantische Lyrik ohne jegliches vergleichendes Interesse, so etwa die Beiträge von Clemens Hesselhaus und Helmut Viebrock in: *Die Europäische Romantik*. Frankfurt a.M. 1972 oder der Band *Europäische Romantik II*, hg. v. Klaus Heitmann. Wiesbaden 1982.

⁴⁰ René Wellek: „Deutsche und englische Romantik: eine Konfrontation“. In: Ders.: *Konfrontationen. Vergleichende Studien zur Romantik*. Frankfurt a.M. 1964, S. 9-36, S. 17f.

⁴¹ Im deutschen Sprachraum wird spätromantisch in der Regel mit katholizistisch und der bereits erkennbaren Abkehr von einer selbstreflexiven Kunst in Verbindung gebracht (siehe z.B. Jutta Osinski: „Kunst und Religion in der Spätromantik“. In: *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden, Um 1800*, hg. v. Wolfgang Braungart u.a. Paderborn u.a. 1997, Bd. 1, S. 187-199, S. 197ff). Laut Harold Bloom war hingegen Keats der einzige der englischen Romantiker, dem ein „religious temperament“ abging („Keats and the Embarrassments of Poetic Tradition“. In: Ders.: *The Ringers in the Tower. Studies in Romantic Tradition*. Chicago/London 1971, S. 130-142, S. 138). Während die deutsche Forschung den gezeigten selbstreflexiven Status der sich vollziehenden Texte unterschätzt, übersieht Bloom damit, daß sich die spätromantische Figur nicht durch die unterschiedliche Wertigkeit von Religion und Kunst auszeichnet, sondern dadurch, daß ein Objekt durch den dichterischen Ausdruck des (Sprechakt-) Subjekts angestrebt wird, an-

zweifelnder Gestus zum sich und seine Träume aus der eigenen Einbildungskraft speisenden Subjekt und dessen Auflösung im selbstreferentiellen Zeichenspiel hinzu. Das Subjekt schafft sich wieder Ideale außerhalb seiner selbst. Nur durch das Subjekt kann die Einbildungskraft zur Entfaltung kommen, dennoch steht gerade seine dominante Rolle in Frage.

Allerdings kommt der hier durchgeführte komparatistische Schreibweisenvergleich auch zu dem Ergebnis, daß sich der spätrömantische Spalt in der deutschen und englischen Lyrik der Romantik höchst unterschiedlich zeigt. Dieses läßt sich noch einmal durch einen Blick auf die jeweilige Grundfigur des Gedichts reflektieren. In der Nachtigall-Ode spricht das lyrische Ich ein entferntes Objekt – den „immortal Bird“ (61) – apostrophisch an. Das der Apostrophe eigene Moment des Abwesenden wird in der *Ode on a Grecian Urn* abgemildert, weil die Urne selbst durch die Einbildungskraft betextet werden kann. Brentanos Federgedicht parodiert nun jedes apostrophische Pathos, indem das Subjekt erst mit der Feder – die ja Medium des Dichtens selbst ist – redet, und sich dann zunehmend alle Rollen verflüssigen. Das Weberlied schließlich webt von vornherein nur sich selbst, eine apostrophische Anrede ist nicht möglich.

In Keats' Poesie können Dichtung und Subjekt ein unerreichbares Objekt – die antike Kunst, die Plastik, die Nachtigall als Idealbild der Dichtung, die Natur, die Melancholie etc. – preisen und dennoch die Dichtung in aller Selbstreflexivität zur Entfaltung bringen. Die *Ode on a Grecian Urn* zeigt ihre Selbstreflexivität besonders deutlich, weil sie als dichterisches Werk die verzweifelten Bemühungen, ihr Objekt im ganzen oder in Teilen zu identifizieren, ins Lächerliche zieht. Brentanos Gedichte hingegen lösen Subjekt und Objekt zwar zugunsten einer verdichteten Textur auf, doch der Konflikt ihrer Differenz – von Ich und Du im Feder-Gedicht, zwischen Traum und Wahrheit im Weberlied – bleibt bestehen und wird ständig aufs Neue ausgetragen. Entsprechend strahlen Keats' Texte – trotz ihres ungelösten Konflikts – eine höhere Sicherheit aus, weil Subjekt und Objekt in dem Zwei-Schichtenmodell weiter existieren können.

Dieses verhindert allerdings auch die Möglichkeit des metaphorischen Sprechens über den Tod. Während Brentanos Gedichte – wie im Moment des Opfers im Weberlied – dieses vollführend vollbringen, reflektiert Keats' lyrisches Ich in der Nachtigall-Ode das Potential des eigenen Todes, um diesen als eigenes Scheitern zu verwerfen.

statt es ins Unendliche – zur selbstreflexiven spielerischen Annäherung – zu verlegen.

Das lyrische Ich in der *Ode on a Grecian Urn* fällt vom Höhepunkt der Vorstellung der ewigen Liebe in die Todesvorstellung der ausgedörrten Zunge – „a parching tongue“ (30) – zurück, die das Dichten unmöglich machen würde. Während Brentanos Gedichte den Tod metaphorisieren, so daß das Subjekt die eigene Auflösung im Text anstreben kann, erschrecken die dichterischen Subjekte bei Keats vor dem Gedanken des Todes als Zeichen vom Ende der Poesie. So bilden in Keats' Lyrik die Sprechaktsituation und der selbstreflexive Vollzug die erkannten zwei unterschiedlichen Schichten, während Brentanos Lyrik sich spannungsgeladen selbst vollführt.